Hugo E. Boulocq

Breviario de ensayos

Prólogo

Escribir sobre mi Papá que partió hace poco me resulta una labor más que titánica. Pero definitivamente él se merece esto y mucho más de mi parte. No sólo por lo que hizo conmigo como padre, sino porque considero que su obra tiene que llegar a tanta persona como quiera leerla. Libre, gratuita y reeditable. Es por ello que la misma se encuentra bajo licencia Creative Commons.

A modo de breve biografía, Hugo Enrique Boulocq nació en Avellaneda, el 18 de Octubre de 1952. Trabajó en la Junta Nacional de Granos, luego en el Poder Judicial de la Nación y más tarde como administrador de consorcios. A mediados de la década del ochenta abandonó su trabajo como martillero público para dedicarse de lleno a la literatura. Algo que sin dudas lo apasionaba, pero que no dejaba de ser riesgoso familiar y económicamente hablando. Forastero en San Fernando, tenía un largo camino que recorrer. Establecido en este partido de la zona norte de la provincia de Buenos Aires, fundó la revista Ocruxaves, que luego se transformó en sello editorial, orientado principalmente a autores noveles locales. Por aquellas épocas conoció a Francisco Vázquez, Carlos Enrique Urquía y Hector Prado (eminencias literarias de la ciudad). Poco a poco la editorial fue adquiriendo relevancia hasta convertirse en un punto de referencia para quienes querían dar sus primeros pasos en la literatura en la ciudad.

En 1998, un año después de terminar la secundaria, ingresé en Ocruxaves. Además de la editorial, teníamos un pequeño centro de copiado que hacía las veces de complemento. El trabajo editorial era puramente artesanal, desde principio a fin, uno por uno pasando por las manos de Papá.

Hasta muchos años después fue que comprendí la pasión que mi viejo le ponía a ese trabajo. Si la felicidad (según dicen las lenguas sabias) está en prestar servicio a los demás, Hugo Boulocq sin dudas que se la ha merecido con creces, ya que brindó un ejemplar y destacable servicio a la literatura sanfernandina.

Ocruxaves funcionó en la calle Carlos Casares de la localidad de Victoria, desde sus comienzos en 1985 hasta el último día de mi Papá aquí, el 28 de enero de 2012. Durante ese lapso han visto la luz más de 400 ediciones de autor.

Como escritor (su otra pasión), publicó los siguientes libros de cuentos: ***Enroque en la Ventana***, en 1987; ***En la Prisión de los Bárbaros y otros Cuentos***, en 2003; ***Siempre Llueven Flores en Manantiales***, en 2005. En 2006 publicó ***Teoría y Práctica del Cuento***, una colección de cuadernillos que SADE Delta Filial San Fernando hacía entrega con diversos autores del partido.

Junto con su amiga Alejandra Mucho fue coautor en 2005 de ***Un Siglo de Literatura Sanferandina – Diccionario Comentado de Escritores de San Fernando. 1900-2004***. Este fue reeditado en 2009. En este mismo año también publicaron ***Textos Escogidos de la Literatura San Fernandina – Cuentos***.

En 2010, ***Apuntes para una Biografía de Carlos Enrique Urquía. La vida del poeta Sanfernandino a través de sus libros***.

En 2012, Alejandra Murcho publicó la obra que lamentablemente tuvo que terminar sola, ***San Fernando de Hoy, Segunda Época Literaria***. Este fue el último trabajo en vida junto con ella que llevó a cabo.

Lo que hay en este libro digital es la reunión de una serie de ensayos que mi viejo estaba armando en un archivo en su pc. Por lo que pude llegar a concluir estaba prácticamente terminado, pero como era Papá, quién sabe cuándo iba a ver la luz. Terminar este libro por vos, una forma de agradecerte lo que hiciste por mí.

Hugo Ignacio Boulocq, 22 de octubre de 2012

Tradición Órfica

“La historia que reconstruimos
con las piedras rotas y los montículos funerarios
de nuestros antepasados es la nuestra, no la de ellos.”
Shotwell

Existen numerosos indicios de que en la antigüedad se tejían semejanzas, algunas de ellas tan desconcertantes como las que ligan a los ignotos constructores de pirámides. Saturno, que cultivo la viña, devoró a sus hijos y perdonó a tres, entre los cuales repartió el mundo, tuvo como atributo un arca, como Noé; Júpiter estuvo inmediato al sol, como Cam, que pobló África; Neptuno, para los griegos Poseidón, fue Jafet, porque habitó las islas; Plutón, como Sem, extrajo los metales de los ricos países de Ofir, de Evila y de la tierra de los sabeos; la torre de Babel fue construida por los titanes. Si Noé, el caldeo Xixutros, el griego Deucalión, el chino Fohi, el peruano Bochica, el babilonio Utmapishtim, el azteca Tezpi, huyeron de la cólera divina en un arca, el mosaico de las casualidades no se agota en el diluvio universal, abarca también la creación del mundo, las primeras enseñanzas de la divinidad y esa edad de oro de la que inevitablemente parten las leyendas primordiales, en la que, como sostiene César Cantú, “*teniendo el hombre pocas necesidades o no teniendo ninguna, podía entregarse exclusivamente a la contemplación con todo el vigor de su entendimiento virgen e ilustrado por correspondencias superiores*”. Edad de oro que se debilita y degenera o caótico estado de barbarie que, abruptamente, florece y mejora, “*en lo que hace al origen de los hombres* -dice Diodoro de Sicilia-, *se han dividido, filólogos e historiadores, en dos opiniones: no admitiendo unos para el mundo principio ni fin, sostienen que el género humano ha existido desde toda la eternidad, sin ningún principio de generación; otros,*

creyendo que el mundo ha sido criado y que está sujeto a la corrupción del mismo modo que el hombre, afirman que ha tenido un principio, naciendo en una época determinada".

Pero esta edad de oro anterior al Peleg bíblico que mencionan las mitologías griega y romana, sucumbe por algún tipo de pecado. Ya afirmaba Pascal que sin el pecado original la humanidad es un misterio inescrutable. Los antiguos sabían, por tradición uniforme y constante, que el primer hombre había prevaricado, que su crimen había traído la maldición de Dios sobre la posteridad y que un mediador vendría para salvarlos, fundando de ese modo, como dice Voltaire, una teología semejante. El abate Bergier señala la necesidad de que esa tradición se remonte a la cuna del género humano, pues si hubiera nacido en un pueblo concreto tras la dispersión, no hubiera podido extenderse de un extremo a otro del mundo. Y el abate Foucher sostiene que los pueblos más próximos que nosotros al origen del mundo no ignoraban en absoluto este dogma fundamental del cristianismo.

El orfismo consideraba que el alma estaba encerrada en el cuerpo como en una prisión, en castigo por una muy antigua falta cometida por los titanes, antepasados de los hombres, que habían matado a traición al dios Zagreo. Y la doctrina de los órficos, que el mismo Platón profesaba, con mínimas modificaciones fue dogma del mosaísmo y los patriarcas.

Orfeo, el "*sacer interpresque deorum*", como lo llama Horacio, a quien los padres de la Iglesia consideraban discípulo de Moisés, es el único asunto mitológico que aparece varias veces representado en las pinturas de las catacumbas cristianas. Nacido de la unión de Apolo con la musa Calíope, después poeta, músico, teólogo y mistagogo (sacerdote que iniciaba en los misterios de la religión), sobrevivió al mundo antiguo adscrito a algunos importantes dogmas del budismo, del judaísmo y del cristianismo, y hasta es posible que haya algo de órfico en todas las religiones.

Célebre por su gran destreza en tocar la lira que le había regalado su padre, Apolo, acompañó a los Argonautas en su expedición al mar Negro y logró adormecer con los acordes de dicho instrumento al dragón que guar-

daba el vellocino de oro. Establecido en Tracia, se casó con Eurídice, la que murió de una mordedura de serpiente. Cuenta Virgilio en sus "*Geórgicas*" que Orfeo descendió a los infiernos para buscarla y que consiguió de Plutón que se la devolviese, pero con la condición de que marcharía delante de ella sin mirarla hasta llegar a las regiones de la luz. No pudiendo vencer la tentación de mirar a Eurídice, volvió a perderla y Hermes la restituyó al reino subterráneo. Orfeo fue tan fiel a la memoria de su esposa que rechazó obstinadamente a las mujeres de Tracia, las que, en venganza, le dieron muerte haciéndolo pedazos. Las musas colocaron su lira entre las estrellas.

En su legendaria vida, Orfeo fue sacerdote del dios Dionisos (o Baco, conquistador de las Indias, quien enseñó la agricultura en Egipto, plantó la primera viña y fue posteriormente adorado como dios del vino, pero su representación grosera y tabernaria pertenece a los romanos, ya que los griegos siempre lo hicieron poéticamente), cuyo culto había ingresado en Tracia en el siglo VII a.C. proveniente de la India, y a quien Nietzsche convertirá en símbolo de la vida y de la fe en la vida con sus grandezas y abismos.

Dionisos, dios de la naturaleza creadora y fecunda, tuvo dos formas de ser honrado: una, con bacanales y transportes entusiásticos; la otra, dogmática, ascética y mística, consistía en el culto a las almas y en la esperanza de un más allá. La doctrina órfica sostenía que lo eterno y permanente del hombre es su alma, la que por una culpa pasada se encuentra anclada en el cuerpo. Su purificación sólo puede obtenerse mediante la abolición de la sensualidad y la reducción de los sentidos. Los órficos también poseían una teogonía propia. Así, los poemas en que están escritos los principios del mundo datan del siglo VI a. C., y según los mismos, en el principio existían el caos y la noche, la que produjo un huevo, el huevo del mundo, del que salió un Eros alado. Y "*éste, único con el abismo, el alado y nochernie-go, en el vasto Tártaro, dio origen a nuestra raza, a la que hizo descender la luz. No había raza de inmortales antes de que Eros uniera todas las cosas unas con otras; cuando lo hizo, surgió el cielo y el océano y la Tierra y toda la raza de los dioses*". Conforme a cantos posteriores, el primer principio del cosmos fue un dragón con la cabeza de un toro y un león; en el centro tenía el rostro de un dios y en los hombros alas. Fue conocido como el

dios del Tiempo que no envejece y desprendió de sí una triple sustancia seminal, el húmedo éter, el abismo ilimitado y la nebulosa oscuridad.

Órficos y pitagóricos, civilizadores de las dos Grecias, remontan sus conocimientos hasta los egipcios (aunque el conjunto de las ideas órficas posee una extraña analogía con los textos teológicos exegéticos de los Vedas). El traspaso de su saber al cristianismo se gestó en el período hebreo helénico del pueblo bíblico, con la diáspora judía mediterránea y el restablecimiento palestino de la ley mosaica.

Se narra que de las traducciones bíblicas al griego, la Iglesia heredó merced al Concilio Tridentino, la Biblia de los Setenta, que data de la época de Ptolomeo Filadelfo (siglo II a.C.). Las milagrosas circunstancias de la traducción fueron relatadas por Aristeo y Josefo, entre los hebreos, y por San Justo Mártir, entre los cristianos: setenta y dos escribas trabajaron setenta y dos días en treinta y seis celdas para traducir treinta y seis veces el texto sagrado, logrando treinta y seis versiones idénticas. Los Setenta habrían recurrido al tetragrama griego Yavé (Jehová), fonema de Adonai (Señor), para sustituir el arcaico Elohím (Majestades) y designar al Creador. En su traducción del Pentateuco, ubicaron a los primeros padres en el "*jardín delicioso*" o Paraíso Terrenal, donde se reproducen las condiciones de la edad de oro mencionada anteriormente.

De aquella época judaica, la Iglesia Católica también vino a ser beneficiaria de la suerte de las sectas de los *fariseos* y los *esenios*, ambas pertenecientes a las sinagoga u oratorio que fundara Esdras (Ezra) en Jerusalén y que adhirió al mosaísmo órfico. La otra secta nacida del mosaísmo es la de los *saduceos* o "*hijos de Zadok*", los que negaban la inmortalidad del alma y la resurrección de los cuerpos; no creían en ángeles ni demonios; se atenían a los libros de Moisés sin interpretación alguna y a los libros de los profetas. Opuestos a los fariseos porque se regían por la ley escrita exclusivamente -los fariseos también se ajustaban a la ley oral-, formaron un partido que llegó a ser poderoso durante los reinados de Hyran I y Aristóbulo I. Los esenios penetraron en el Nuevo Testamento a través del Evangelio de San Marcos; los saduceos, a través de San Mateo; los fariseos, por San Lucas, y el platonismo, con San Juan. Los *fariseos*, preocupados después y en

exceso por la ley escrita, seguramente olvidaron las viejas tradiciones en honor al puro rito (Halaka) y en tiempos de Jesús se los conocía por la manera particular de vestir, por la pomposa austeridad de su vida y por cierta arrogante charlatanería, en la cual la sutileza de ideas, la aridez de las palabras, la estrechez de miras y la vanidad de sus minuciosas investigaciones desmentían su pretensión de hablar en nombre de Dios, como asevera César Cantú. La tradición sitúa en tiempos del rey Jerjes el nacimiento de la sociedad de los hassidín, de la que habrían de salir los fariseos, adoradores de los ángeles y purificadores. Estos hassidín son los iniciados que en el siglo II a.C. esperaban el advenimiento de un Espíritu nuevo; locos y solitarios, sus balbuceos se tornaron tan poco inteligibles que nadie se dignó recogerlos ni escucharlos. El fariseísmo, que Cristo identificó con la hipocresía (San Lucas, 12-1), convertido en el único partido político judío de los años setenta, condujo al pueblo hebreo a la catástrofe y los textos posteriores que urdió su doctrina (la Mishná y su estudio, el Talmud) constituyen, además de exégesis bíblicas, un nuevo código de vida del pueblo judío.

Los *esenios*, también conocidos como *terapeutas* en su refugio en Palestina, fueron los seguidores de la tradición órfica; por esta razón rechazaron la Massorah o tradición crítica de las Escrituras en lengua siria. Formaron una hermandad iniciática de rígidas costumbres monásticas que, por extraña pero no casual semejanza, recuerda los orígenes cristianos y a los *fraticelli* o franciscanos espirituales (quizás haya una correspondencia velada entre la imagen de Orfeo domesticando animales bajo los acordes de su lira y la de San Francisco predicando a los pájaros en su camino a Pian d ´Arca).

Vivían en comunidad cerca de Jerusalén y en las orillas del mar Muerto, vestían una túnica blanca, oraban y meditaban, eran célibes, llevaban una vida austera y enseñaban la igualdad entre los hombres. No hacían sacrificios en el templo de Jerusalén, contentándose con enviar allí sus ofrendas inanimadas. Poseían cinco reglas principales: huir de los placeres; no beber más que agua; no hacer ofrendas de seres animados; condenar todo juramento y observar el día de reposo. Castidad, comunidad de bienes, pobreza, obediencia a los ancianos, son máximas esenias que aparecen reedi-

tadas en casi todas las reglas de las órdenes religiosas cristianas. Y el primer sacramento de la Iglesia de Cristo, el bautismo, nace con la práctica exotérica de la secta y conserva el sentido purificador del alma agobiada por la culpa del primer pecado. Más tarde, los templarios reconocerían, como los masones y los ofitas, los dos bautismos: en el agua o exotérico y en el espíritu y en el fuego o esotérico. Recordemos que el esenio Juan, llamado el Bautista, bautizaba en "*agua para arrepentimiento*", y confesaba: "*el que viene tras de mí, cuyo calzado yo no soy digno de llevar, es más poderoso que yo; él os bautizará en el Espíritu Santo y en el fuego*" (Mateo, 3-11). Si Juan fue el último esenio es porque con el Cristo vivo se cumplieron los designios de la secta: "*la ley y los profetas eran hasta Juan; desde entonces el reino de Dios es anunciado, y todos se esfuerzan por entrar en él*", dice el Maestro (Lucas, 16-16).

La escisión de la secta en dos fracciones, especulativa la una y práctica la otra, se planteó porque mientras que algunos de sus integrantes se ocupaban de los trabajos manuales, otros se dedicaban exclusivamente a la contemplación. Y si el cristianismo de los primeros tiempos continuó el espíritu ascético de los esenios, los siglos posteriores y en especial el XIII, en vísperas del Renacimiento, recogerían, como reacción histórica, en el método experimental y a partir de la escuela franco gótica, lo que la fracción especulativa también legó a los cristianos (Barcia).

Los antecedentes helénicos de la secta se remontan a los tiempos de Pericles, a Eleusis, donde tanto los Eumólpides o cantores como Orfeo, como los Keryces, que honraban a Keryx, hijo de Hermes, creían en la purificación del alma por el agua; sólo a estos sacerdotes se reservaba la interpretación y revelación de las cosas sagradas. Posteriormente, la fracción pitagórica esenia se opuso a la que se inspiraba en Tales de Mileto; los primeros por considerar como eje la divinidad de los itálicos; los segundos, la naturaleza de los jónicos.

Los esenios pitagóricos tenían también, como los discípulos de Pitágoras, una doctrina secreta emparentada con la de estos.

Se conoce como la filosofía itálica consideraba a la naturaleza como un conjunto ordenado y armonioso de fenómenos sometidos a leyes sus-

ceptibles de ser formuladas matemáticamente. Pero abusando de esta verdad, se llegó a creer que los pitagóricos cayeron en el extremo de querer ver en el número no sólo la expresión sino el principio mismo del orden, la causa de los seres y de los fenómenos, según observa C. Lahr. En rigor, la nota característica y original del pitagorismo está dada por la índole especial del elemento subyacente en toda la realidad material, constitutivo de todos los cuerpos, a los que esta escuela consideraba formados por "*mónadas*" (puntos materiales), cuya distribución y orden los caracteriza. Se considera que el esoterismo pitagórico se basaba en la cifra *diez*, la equis griega e igual número romano, el símbolo de la luz manifestada o de la escritura de la luz por la luz misma. Jesucristo decía que la luz del cuerpo es el ojo (Lucas, 11-34); Fulcanelli asevera que el símbolo de la luz se encuentra en el órgano de la visión, "*ventana del alma abierta a la naturaleza*"; la anatomía llama quiasma (disposición de equis) al cruce de los nervios ópticos. Este signo pitagórico de la multiplicación, elemento de la conocida prueba aritmética del nueve, es en álgebra la incógnita, la cuestión por resolver y la solución por descubrir; caracteriza lo excelente, útil y notable; es el emblema de la medida tomada en todas sus acepciones (dimensión, extensión, espacio, duración, regla, ley, frontera, límite). Y "*tal es la razón oculta*, dice Fulcanelli, *por la cual el prototipo internacional del metro, construido en platino iridiado y conservado en el pabellón de Breteuil, en Sevres, afecta el perfil de la equis en su sección transversal. Todos los cuerpos de la naturaleza y todos los seres, ya sea en su estructura o en su aspecto, obedecen a esta ley fundamental de la radiación y todos están sometidos a esta medida*". La astronomía pitagórica, asimismo, se sustentaba en la concepción de las "*diez esferas*", por la cual alrededor del fuego central giran la Tierra y la Antitierra, la Luna, Mercurio y Venus, el Sol, Marte, Júpiter y Saturno, y la esfera de las estrellas fijas. Cuando Filolao, en el siglo IV a.C., hizo trascender los principios y secretos de la escuela, reveló al número diez como de cualidades perfectas. Su doctrina centraba en él lo que también veía en la creación del mundo: la simetría, el orden, la belleza, la perfección; y la palabra que lo significaba era *kosmos*, después transformada por los latinos en *mundos* pero manteniendo el doble sentido pitagórico de

hermosura y de creación.

Luciano, el Voltaire de los primeros cristianos, consideraba que, además de la creación del mundo, la Trinidad, el bautismo, el Espíritu Santo, eran resurrecciones tardías de esta doctrina.

Los orígenes judíos de los esenios, en cambio, se remontan a la secta de Qumran, en tiempo de los Macabeos, la que se escindía por la espera de dos mesías: el Mesías sacerdote y el Mesías rey. La posible disputa, en Qumran decidida con la espera de un solo ungido, el rey profeta (que la Iglesia recogería llamando a Jesús el Cristo Rey, el Rey de Reyes), tuvo que inclinarse, no sin el mismo intento posterior de simbiosis, por el pensamiento pitagórico de raíces egipcias. El empirismo materialista de algunos esenios cedió ante el moralismo dialéctico de los últimos tiempos, subsistiendo, sin embargo, el dualismo racional especulativo, por un lado, y tradicional positivo, por el otro. Aristóteles llamó a los primeros *filósofos* y a los segundos *teólogos*.

De aquel pasado inasible, la civilización cristiana recibió intactas las ideas motrices de la unidad divina y del mesianismo, las que algunos autores tradujeron después al laicismo como de unidad de fuerzas y progreso indefinido.

La simiente divina

Los hebreos deben su nombre al Heber bíblico, hijo de Salé, biznieto del padre de los semitas, Sem, y tatarabuelo del abuelo de Abraham. Los *hibri* son, etimológicamente, los emigrantes venidos de la otra orilla de un río (del Éufrates o del Jordán), como los llamaban los naturales de Canaán. *Israel* es el nombre dado por Dios a Jacob y significa "*el luchador de Dios*"; más tarde sirvió para designar a las tribus que constituyeron el reino del Norte, después de Salomón. *Judío* es un nombre étnico usado para los habitantes del reino del Sur o Judea. De regreso del cautiverio en Babilonia, el pueblo se llamaba israelita, pero los individuos se llamaban judíos. Judea estrictamente significa la región al Oeste del Jordán y al Sur de Samaría.

Heber o Hebrum, hijo de Salé, biznieto de Sem y tatarabuelo del abuelo de Abraham, fue rey de Ebla, en la región del Aram, hacia el 2400 a.C.; unas tablas de barro halladas a cuarenta kilómetros al sur de Alepo, en Siria, lo sindican como el mayor rey de esa ciudad. Uno de sus hijos se llamó Peleg, que signfica *división*, porque en sus días fue repartida la tierra y confundió Jehová el lenguaje de los hombres. En realidad, la torre de Babel, descripta por Herodoto en el siglo V a.C., fue un *zigurat* babilónico, especie de altozano artificial escalonado levantado en el desierto. El arqueólogo alemán Robert Koldewey, quien a principios de nuestro siglo desenterró Babilonia, descubrió los enormes cimientos de esta construcción bíblica.

Y viniendo a resultar la torre de unión motivo de confusión, se repartieron los descendientes de Cam por Siria, Arabia, algunas comarcas entre el Tigris y el Éufrates, y África; los de Jafet ocuparon Europa, y los semitas, descendientes de Sem, el Occidente de Asia, entre el Éufrates y el Mar Rojo, el golfo Pérsico y el Mediterráneo, dividiéndose en cuatro ramas: asirios, hebreos, árabes y abisinios.

Si es posible creer que los hombres tuvieran hasta entonces una lengua común, su antigüedad se remontaría a Adán, quien la habría utilizado para imponer, bajo las órdenes del Creador, los nombres apropiados para definir las características de los seres y de las cosas creadas. Pero "*la idea de que hubo un tiempo en que todos los hombres civilizados hablaban la misma lengua no es en modo alguno exclusiva del Génesis*", sostiene Lincoln Bernett; la aspiración humana de contar con una lengua madre pudo pergeñar esta ilusión, a la que la ciencia moderna parece haber renunciado, contentándose con obtener los rasgos generales de la lengua madre indoeuropea.

De todas maneras, "*cuanto más antiguas son las lenguas, más se parecen entre sí, demostrando de este modo que todas ellas proceden de una lengua madre*", afirma C. W. Ceram. Por su parte, Humboldt en su "*Carta sobre la naturaleza de las formas gramaticales*" ya expresaba: "*Tengo la impresión profunda de que no es posible desconocer esta fuerza verdaderamente divina que revelan las facultades humanas, este genio creador de las naciones, especialmente en el estado primitivo, en que todas las ideas y hasta las mismas facultades del alma adquieren más viva fuerza por efecto de la novedad de las impresiones; en que el hombre logra presentir combinaciones a que no hubiera llegado por la marcha lenta y progresiva de la experiencia. Este genio creador puede traspasar los límites que parecen prescritos al resto de los mortales; y si no hay medio de señalar su marcha, no es por eso menos evidente su vivificante presencia. En vez de renunciar, en el origen de las lenguas, a esa causa poderosa y primera, y de señalar a todos una marcha uniforme y mecánica, que los arrastrase paso a paso, desde su principio más rudo hasta su perfeccionamiento, adoptaría la opinión de aquellos que atribuyen al origen de las lenguas a una revelación inmediata de la divinidad. Al menos estos reconocen la chispa divina que fulgura a través de todos los idiomas, sin exceptuar los más imperfectos y menos cultivados*." Recordemos que Alejandro Humboldt sostenía que es imposible comprender los enigmas del espíritu humano sin haber comprendido antes los enigmas de la palabra.

Para Louis Pauwels "*la mente humana alberga continuamente la idea*

de que el Verbo le fue dado para resolver su propio enigma y el del mundo, y de que nuestro lenguaje, incluso en sus más altas combinaciones, no es más que la sombra proyectada y deformada de un Gran Lenguaje enterrado o por venir, o, quizás, al mismo tiempo, enterrado y por venir."

Cita César Cantú a la Academia de San Petersburgo, la que "*ha afirmado que todas las lenguas son dialectos de un lenguaje perdido, y que ellos bastarían para impugnar victoriosamente a los que creen en una derivación múltiple del género humano*."

Rousseau se veía compelido a considerar el lenguaje como un don de la divinidad. El filólogo alemán Juan Godofredo Herder decía que los alfabetos de los pueblos presentan una analogía asombrosa, y es tal que, bien profundizado el asunto, se ve que no hay más que un alfabeto.

Históricamente, bajo la influencia de las culturas egipcia y babilónica, alrededor del segundo milenio antes de Cristo, se desarrollaron en Fenicia la escritura cuneiforme y en Egipto los jeroglíficos. Hacia el 1700 a.C., la población preisraelita de Palestina perfeccionó, en base a los dos sistemas de escritura mencionados, una escritura silábica simplificada, con unos cien signos. De este último sistema habría surgido cerca del 1500 a.C. el alfabeto fenicio, sobrio, austero, sencillo, vigoroso, matemático, como si fuese la geometría aplicada a la letra, con veinticuatro signos. Fueron los griegos, allá por el 900 a.C., quienes adoptaron este alfabeto, pero dejando a un lado algunos signos consonantes superfluos, utilizándolos para representar vocales. Y así, "*el pueblo del arte, de la cadencia, de la melodía, el pueblo poeta, el pueblo cantor, realizó el gran portento de la lengua humana, la primera escritura alfabética con la ayuda de los primeros veinticuatro sonidos simples*" (Barcia).

Sin olvidar que el primer libro fue la pirámide, la primera letra el jeroglífico, la cuestión del primer idioma aún subsiste.

Existe entre el desarrollo de la Historia, del lenguaje humano y de la Historia Sagrada, un paralelismo que, siguiendo a Roque Barcia, puede resumirse así: del mismo modo que la palabra pasó del sonido (la armonía imitativa) a la sensación (la palabra relacionada con la materia), y de la sensación a la figura (la significación trasladada), y de la figura a la con-

ciencia (el sentido moral y religioso), la Historia pasó del fetichismo al sabeísmo, del sabeísmo al politeísmo y de este al espiritualismo, como la Historia Sagrada pasó de la caída a la promesa, de la promesa a la esperanza, y de la esperanza a la redención. Tanto la lengua como la historia tienen su caída, su Adán; su promesa, su Abraham; su esperanza, su Moisés; y su pasión, su Jesús.

En el pueblo hebreo apreciamos los siglos que aparecen recostados entre el Legislador, Moisés, y el Mesías, Jesús -en los que el coloso compuesto de cuatro figuras colosales le da a su pueblo la historia, en el Génesis; el espíritu, en Jehová; la redención del tiempo, en el sábado; y la redención del espacio, en el tabernáculo-; y los anteriores a Moisés, que tienen el carácter de los tiempos de las tradiciones, apoyados en el patriarcado y en la familia, en donde una tradición, la rabínica, erige a la lengua hebraica en el primer idioma enseñado por Dios a los hombres.

Pero la historia antigua de la lengua hebrea es muy difícil de auscultar por el exiguo número de documentos conservados, lo escaso de su cronología y el carácter sólo consonántico de su escritura.

Original del territorio donde los israelitas se establecieron hacia el 1400 a.C., podría descender de la hablada por sus pobladores semitas más viejos, los acadios, cuyo lenguaje también se utilizaba en Babilonia. Convertido en lengua de Canaán, el hebreo fue popular por casi mil años, perdurando después solamente como lengua sagrada. Efectivamente, después del cautiverio se convirtió en lengua sabia y todos los libros del Antiguo Testamento hasta Malaquías se escribieron en esta lengua. El lenguaje rabínico posterior es un caldeo hebraico que se escribe con los mismos caracteres que el hebreo antiguo, aunque con formas menos estables. Se supone que antes de ser escrito, el hebreo fue idéntico al arameo, como el árabe, y que el pueblo lo usó hasta el cautiverio babilónico, en que adoptó el caldeo de los vencedores. El caldeo o arameo fue la lengua oficial en Nínive y en Babilonia y, precisamente, a su alfabeto se ajustan los caracteres hebraicos modernos.

El hebreo pertenece a la familia camitosemítica de las lenguas flexivas, así llamadas porque hacen de las raíces núcleos de composición a los

que se unen ciertos elementos (afijos, desinencias, temas) que modifican el significado esencial del nudo del vocablo. En estas lenguas, como enseña Cantú, consta indefectiblemente la raíz de tres sílabas, puesto que cada una de las letras de que está regularmente compuesta se cuenta y se pronuncia como una sílaba; "*trinidad y unidad que no carece de misterio y que a menudo se reproduce en las obras de la Naturaleza*."

Esta lengua trilateral, cuya denominación de hebraica fue introducida por los griegos, reconoce tres épocas: una *edad de oro* o de puro hebraísmo bíblico, que comprende la literatura hebraica antes de la emigración a Babilonia, donde los textos presentan gran pureza de idioma y, en general, armonía, vivacidad, concisión, regularidad del paralelismo poético y ausencia de influencias extranjeras, pudiendo citarse como ejemplos los libros de Isaías y Samuel; la *edad de plata* o del hebraísmo bíblico tardío, que comprende los libros posteriores a la emigración, distinguiéndose el creciente influjo del arameo, como aparece en Ezequiel, y la prolijidad, presente en Jeremías y marcada en los escritos posteriores al destierro babilónico; y la *edad de bronce* o rabínica, la que, además del hebreo, abarca el arameo, el griego y el árabe. De esta época data la literatura apocalíptica, vaticinadora de la llegada del Mesías, como el Libro de Enoc.

En general, la literatura hebrea se caracterizó por el contenido religioso de todos sus escritos, con notable perfección en el ritmo de la prosa y en la concatenación de las frases. La narración fluye serena, límpidamente, ligando con maestría la sentencia y la transparencia. Por eso se ha dicho que el autor hebreo supo expresar maravillosamente los conceptos más sublimes con exquisita llaneza y el más escaso material.

Con respecto al hebreo, también se ha expresado que no es por capricho del azar la lengua de la literatura sagrada, ya que posee ciertas notas que lo tornan el más apto para narrar y explicar los temas bíblicos. Es sonoro, conciso, excelente para la expresión del sentimiento y la ternura, para los juegos de la imaginación y las descripciones naturales.

Se trata de un idioma donde domina la aspiración -el sonido que resulta del roce del aliento cuando se emiten con fuerza las palabras-, pero como un elemento oculto; abundante en imágenes, tropos y poesía, "*posee*

una porción de verbos expresivos y pintorescos, cuya raíz encierra siempre la idea del tiempo, al par que la carencia de adjetivos impide la redundancia de epítetos, defecto de los griegos, y comunica al estilo una entonación viva, atractiva y enérgica" (Cantú). Se escribe, como las otras lenguas semíticas, de derecha a izquierda, sólo con las consonantes y supliendo las vocales con puntos; su alfabeto consta de veinticuatro letras, las que tuvieron en su origen la figura del objeto cuyo nombre llevaban. Desde ya que no resulta un lenguaje eficaz para expresar ideas abstractas y especulativas, sino más adecuado para la creación poética y el relato histórico, de ahí que se lo considere apto para la conservación de las tradiciones.

El pueblo que lo habló, perteneciente a la rama aramea de la raza caucásica, habitó el occidente asiático, región situada entre el Éufrates y el Mar Rojo, el Golfo Pérsico y el Mediterráneo. Se trata de una estrecha franja de tierra costera que, en el Asia anterior, corre paralela entre el desierto sirioarábigo y el mar Mediterráneo, como límites oriental y occidental, respectivamente; y desde las vertientes meridionales del Líbano y anti Líbano, que la separan de Fenicia y Siria por el Norte, hasta el desierto de la Arabia Pétrea, que la cierra por el Sur. Su extensión se halla cortada verticalmente por el río Jordán en dos partes, la occidental o Cisjordania y la oriental o Transjordania.

Y narra el Génesis que Abraham vivía en Ur, ciudad de los sumerios, primeros fundadores de una gran cultura -por lo menos conocida- del mundo. Y a su nieto, Jacob, Dios lo llamó Israel, o sea, " *luchador de Dios*", renovándole la promesa de la tierra prometida que le hiciera a Abraham; de sus doce hijos salieron las doce tribus en que se dividió el pueblo hebreo, y Palestina fue distribuida entre ellas en partes casi iguales.

El pueblo hebreo se desarrolló cerca de donde pudo haber estado el Jardín del Edén. Los cananeos llamaron a esta región Canaán, y este es uno de los nombres más antiguos que tuvo; pero su nombre corriente es Palestina, la *Tierra de Israel* de los judíos, la *Tierra Santa* de los cristianos. Allí los suelos son fértiles y crecen los cereales y las frutas al amparo de las altas cadenas montañosas. Los vientos son cálidas brisas que dan al clima su benignidad, y la tierra es bañada por ríos y las lluvias de primavera y otoño.

Hay árboles frutales, nogales, palmeras, higueras, granados; abundante pesca y abundante pasto para alimentar los rebaños.

Y quiso Dios que su pueblo fuera agricultor, y son muchas las recomendaciones que le da para la siega, para la siembra, para la plantación, hasta para la agrimensura y el comercio de los granos, la diversificación de los cultivos y la rotación de las cosechas.

Dios fue para ellos *Elohim Sebaoth*, la divinidad combatiente de las estrellas, el que hizo llover sobre Sodoma y Gomorra el azufre y el fuego, el que hirió a Egipto con sólo extender su mano, un Dios guerrero que, sin embargo, no deseaba sólo un pueblo guerrero con generaciones mutiladas por la guerra (aunque su pueblo viviera en frecuente estado de lucha con sus codiciosos vecinos); también lo quería agricultor. Porque es sabido que la agricultura es un factor aglutinante de las sociedades; la labranza y el cultivo de la tierra producen esa simbiosis entre el hombre y el suelo que hace difícil saber qué factor depende del otro; el hombre queda unido a la tierra y adopta formas estables de vida. Además, en tierras fértiles hay vientres fértiles. El hebreo es un pueblo prolífico donde el "*creced y multiplicaos*" fue una verdad a ciegas. Refiere Cantú que "*alimentaron en un espacio tan reducido una población a la que no llegó jamás país alguno en igual territorio*."

Este pueblo que, más vivamente y más temprano que los otros pueblos, sintió la agudeza del drama espiritual que precipita al hombre, en ciertas épocas, desde la alianza divina al estado de pecado, careciendo de artes, facultades y aptitudes especiales, no se destacó por la conquista ni la fundación de grandes reinos, ni por haber dado al mundo filósofos y poetas de la talla de Platón, Aristóteles u Homero; ni por sus grandes monumentos (con excepción, claro está, del Templo de Salomón), ni por su ciencia o técnica; este pueblo de características singulares y hasta paradójicas, cuya historia se nutre de éxodos, transeúnte desde sus orígenes, signado por el paso (la Pascua) y la esperanza, débil y combativo hasta los extremos, siempre persistente, predestinado y obstinado, dolorosamente desarraigado y tercamente aferrado a la tierra, solo y solitario, único, misterioso y enigmático, fue el elegido de Dios, el que legó a la humanidad el libro por

excelencia, la Biblia, monumento literario que con "*la épica homérica son los primeros libros en que el ser humano aparece con toda su estatura*" (Kahler) y donde "*la revelación de la historia humana está sellada, más acá y más allá, incluso, de los propios anales de los pueblos*" (Fulcanelli); y al que la humanidad debe el monoteísmo, con un "*Dios espiritual e invisible, sin nombre, eterno y omnicomprensivo, esencialmente uno e indiviso, único y solo Dios, de carácter universal como Dios de todo el mundo y todos los pueblos*", pero un monoteísmo donde "*por primera vez la fe se convierte en un elemento básico de la relación entre el hombre y Dios*" (Kahler).

Roger Bacon, Doctor Admirabilis

En 1214 Inglaterra padecía el reinado del disoluto y pusilánime Juan sin Tierra, hermano de Ricardo Corazón de León y tío del infortunado Arturo. Excomulgado por el enérgico Papa Inocencio III, odiado por los señores a quienes despojaba y menospreciado por el clero a quien ofendía, sobre su trono se cernía la omnímoda sombra del arzobispo de Canterbury, propulsor del levantamiento que culminaría el 15 de junio de 1215 en la llanura de Runnemede con la firma de la Carta Magna. Pero aquel año de 1214 Juan se hallaba empeñado en desafiar el poder de Felipe Augusto, rey de Francia y señor feudal de Inglaterra, el Papa Inocencio, ascendido al pontificado en 1198, preparaba el XII Concilio General, cuarto de Letrán, que impulsaría la quinta Cruzada, y una Orden todavía no aprobada por la autoridad eclesiástica, la de los franciscanos, se aprestaba para irrumpir en el panorama feudal y escolástico de una época dominada por las órdenes militares de los Hospitalarios de San Juan, los Templarios y los Caballeros Teutónicos, con las únicas armas del amor y la pobreza. Fue en ese año y en aquel tiempo que nació *Roger Bacon*, en las cercanías de Ilchester, condado marítimo de Somerset, descendiente de los nobles que cercenarían la monarquía absoluta del déspota Juan y a quien el irreverente Voltaire admiraría unos siglos más tarde. En ese mundo convulsionado por las guerras y por el aluvión cultural árabe que acercaba a Occidente la antigua cultura griega, en esa época signada por la efervescente controversia de la esencia de las cosas y donde se verificarían los viajes más maravillosos y los más exóticos, como

los del legendario Marco Polo, apareció *Roger Bacon*, el naturalista, el astrólogo, el geógrafo, el matemático, el lingüista, el alquimista, el filósofo, "*el más grande, el más original de los sabios de la Edad Media*", como sostiene el filólogo Salomón Reinach; un "*sabio singular que a la par que obedece a su filiación medieval no deja de vislumbrar el futuro*" (José Babini). Su enorme ciencia le valió el calificativo de *Doctor Admirabilis*.

La Historia por entonces estaba demostrando que cuando una civilización brota otra declina, y que las causas de esa llamarada, por los menos de la cristiana con respecto a la musulmana, alientan suspicacias y sospechas no siempre aventadas por la razón. Hay, en efecto, una aceleración del paso en la cultura Occidental que no puede desvincularse de las Cruzadas, ese afán religioso, político y militar cuyo único derrotero era el Jerusalén que los árabes habían conquistado unos siglos antes y que dotó al Islam de poderes más que prodigiosos para transformar un pueblo nómada e inculto en el más científicamente desarrollado; y hay un progreso notable, fulgurante, que el Occidente debe a los antiguos griegos, hindúes, hebreos y egipcios, de cuyos conocimientos también eran depositarios los árabes.

Esta explosión de cambios que se suscitaron en el medioevo tuvo en Santa Hildegarda y en Joaquín de Celina a sus oráculos. Ambos anunciaban la llegada de un nuevo orden, remedando a los profetas bíblicos; la primera, cuya ciencia abarcaba el alma humana y las leyes naturales, desde su convento de Rupertsberg proclamaba que el espíritu divino alumbraría otra vez a los hombres, y el segundo, desde su monasterio en Calabria, visualizaba otro cristianismo, paradójicamente más natural y alejado del que hasta ese momento sólo cosechaba hambre, peste y muerte. Y si se admite que desde el siglo VI hasta fines del XI el panorama cultural de Occidente peca de esterilidad y desolación, apenas quebrado por el efímero renacimiento Carolingio y lanzado a su definitiva transformación con el ideal cruzado expuesto por el Papa Urbano II en la apertura del Concilio de Clermont, el 28 de noviembre de 1095, no puede menos que pensarse en alguna extraña coincidencia con aquellos visionarios cuando en un mismo siglo y a la par de *Roger Bacon* surgen hombres de la talla de Alberto el Grande, Tomás de Aquino, Juan de Fidanza (San Buenaventura), Duns Scott, Rai-

mundo Lullio, Dante Alighieri y Juan Bernardone, el *Francesco*, entre tantos otros que darían un brío inusitado a la filosofía y las artes, a la medicina, la botánica, la psicología, las matemáticas, la astronomía, la física, la agricultura y, en general, a la técnica, que es el saber aplicado.

Cualquier reflexión acerca de *Roger Bacon* no puede eludir considerar su destino franciscano como efecto de la causa más íntimamente ligada a la vida del filósofo: el naturalismo. Porque si la belleza del alegórico sermón de los pájaros que predicó Francisco en Pian d´Arca pudo revolucionar la cultura de Occidente, introduciendo las dinámicas cualidades de la naturaleza (aliento, vida, movimiento) en la religión, el arte y las ciencias medioevales, proponiendo a los hombres modelos terrenales que habían olvidado ("*las ventanas fueron abiertas y la visión se aclaró en el campo raso, en la naturaleza*", dice René Fülöp-Miller), el ilustre monje debe ser considerado, desechando casualidades, el primer representante del "*mundus sensibilis*", el primer naturalista en el moderno sentido de la palabra.

Su ingreso a la Orden de San Francisco se fecha en 1250, dato que se encuentra en la completa biografía de Armand Perrot, titulada "*Roger Bacon, sa personne, son génie, ses ceuvres et ses contemporains*" (París, 1894).

Merced a simplificar y generalizar la vasta cuestión de los universales que ocupó a los pensadores de la antigüedad, que abordaron los filósofos alejandrinos y que enfrentó a los *realistas*, para quienes las ideas generales tienen una existencia en sí, con los *nominalistas*, para quienes esas ideas son sólo nombres, palabras, se puede argüir que en el seno de la Iglesia Católica medieval dos órdenes monásticas continuaron la controversia iniciada por Boecio al comentar una frase de la *Isagoge* de Porfirio: los franciscanos fueron realistas, experimentalistas; los dominicos, en cambio, nominalistas, aristotélicos. Y así lo expresa San Buenaventura: "*los predicadores se entregan principalmente a la especulación, de la que han recibido su nombre, luego a la devoción; los menores se entregan principalmente a la devoción, luego a la especulación*." Pero en *Bacon* la vocación naturalista y

franciscana fue también desdén por la escolástica que desconocía las enseñanzas de los filósofos griegos presocráticos -dirigidas a la comprensión de la naturaleza sensible y a las investigaciones cosmológicas- y que veneraba a un Aristóteles mal traducido y alterado por musulmanes y judíos y, posteriormente, por los traductores latinos de éstos. "*Aristóteles y sus contemporáneos*, decía *Bacon*, *debieron ignorar una porción de verdades físicas y de propiedades naturales*", sentencia que complacía ostensiblemente a Voltaire: "*Entre las cosas que hicieron a este Bacon recomendable se debe contar ante todo su prisión, luego la noble osadía con que dice que todos los libros de Aristóteles no eran buenos más que para el fuego, y eso en un tiempo en que los escolásticos respetaban a Aristóteles muchos más que los jansemitas respetan a San Agustín*". En su libro "*Cartas Filosóficas*", las numeradas del XI al XVII contienen una encendida alabanza al método experimental y a quien Voltaire considera su fundador.

Roger Bacon tomó contacto con la escolástica en la universidad de Oxford -donde fue discípulo de Robert Grosseteste, autor en 1230 de "*El Castillo del Amor*"-, fundada en la segunda mitad del siglo XII a semejanza de la célebre de París, aunque con menor independencia del poder real. A diferencia del sistema boloñés (Boloña era una república complacida en el cultivo de las leyes y fue la primera en tener una "*universitas societas magistrorum et scholarum*", corporación de maestros y discípulos donde los estudiantes elegían sus jefes, a quienes se subordinaban los profesores), el de Oxford, parisino y asentado en una ciudad monárquica, se basaba principalmente en el estudio de la teología y se estructuraba sobre los profesores, a quienes se sometían los estudiantes. Allí se enseñaba la escolástica, nombre debido a las Escuelas (Scholae) abiertas por Carlomagno después de rechazar a los Bárbaros y pacificar el Occidente y donde se formaron los hombres que fundaron esta metafísica de la fe a partir de argumentos racionales sobre las verdades reveladas. San Anselmo, prior de Bec y luego arzobispo de Canterbury, llamado el segundo San Agustín por su enorme ingenio, es quien debe ser considerado el creador del método escolástico. La iglesia ya había prohibido a los laicos la lectura de los libros sagrados (1229) y el clero se había arrogado la facultad hasta de pensar por ellos; es

así que Anselmo de Aosta, tratando de probar la existencia de Dios nada más que "*con ayuda de la razón rigurosa y necesaria y por la evidencia de la verdad*", abrió las puertas a un racionalismo caracterizado por el principio indiscutible de que la fe y la razón no pueden contradecirse, por el exagerado respeto a Aristóteles, el "*precursor Christi in rebus naturalibus*", y por el uso excluyente de la deducción y el silogismo. *Bacon* no tardó en darse cuenta de los serios peligros que esto entrañaba, principalmente porque el "*Ipse dixit"* del maestro, el principio de autoridad indiscutible, cercenaba el examen, la observación y la experiencia, "*alentando el error y propagando la ignorancia*", según sus propias palabras.

Los autores escolásticos, preocupados por conciliar las ideas no siempre fieles al original del Estagirita con la teología, incurrieron en minuciosas discusiones pueriles, en frívolas distinciones y disputas llenas de sofismas, queriendo demostrar todas las cosas con métodos propios de la gramática y la geometría. "*Esta predilección exclusiva* -observa César Cantú- *ponía trabas al desenvolvimiento de las ciencias, que por su propia índole resisten toda especie de yugo. Tampoco conviene perfectamente el método lógico a las ciencias de hecho, atendido que no existe entre los hechos, considerados en sí mismos, un vínculo necesario y absoluto, sino que es forzoso recurrir a la inducción. He aquí por qué las ciencias físicas vagaron a la ventura hasta que volvieron a enderezar su rumbo a la experiencia*."

Bacon, quien en rigor de verdad debe ser considerado el padre del método experimental, erige la experiencia en fuente última del conocimiento, pero del mismo modo que emplearon los alquimistas para penetrar los misterios de la naturaleza, o sea, como la precisa y perseverante observación de los fenómenos naturales.

Mencionar que el monje *Bacon* fue alquimista en el siglo XIII, cuando ya la alquimia trasponía el reducido ámbito de las celdas monásticas y "*era la locura del tiempo*", no debe sorprender menos que mencionar que también lo fueron sus contemporáneos Tomás de Aquino, Raimundo Lullio, Arnaldo de Vilanova, Alain de l´Isle.

La alquimia se remontaría a edades infinitamente remotas de la hu-

manidad y su permanencia a través de los siglos se atribuiría a un conocimiento perdurable de resultados positivos, centrado en las inmutables leyes naturales y en la energía que encierra la materia. Sus iniciados de todos los tiempos declararon que ella requiere tanto del trabajo manual -la técnica basada en el experimento- como de la investigación inteligente en su saber -transmitido velada, herméticamente por los alquimistas. Definida, quizás pomposamente, como ciencia de las causas que intenta penetrar en el dinamismo que rige las transformaciones de los cuerpos materiales, fue el arte sagrado que los árabes, discípulos de griegos y persas, heredaron de los egipcios y que a través de Bizancio, España y el Mediterráneo introdujeron en el continente europeo. Ellos la llamaron "*la ciencia de la llave, de la balanza, de la sabiduría*". Y si prendió fácilmente en el pensamiento europeo medieval, también fue traducida literariamente en esta época mediante artificios lingüísticos tomados de la llamada cábala hermética o *lenguaje de los pájaros* (el angélico San Francisco, según la leyenda, podía hablar con los pájaros). Esta cábala es fonética y válida para los textos esotéricos antiguos (en la mitología el desdichado Tiresías aprendió la lengua de los pájaros de Minerva y la compartió con Tales de Mileto, Melampo y Apolonio de Tiana) y los del medioevo, la que no debe confundirse con la qabbalah hebraica, que es la numeración aplicada a la lectura sagrada y está limitada a la exégesis y hermenéutica de los textos bíblicos, cuyo sistema fue creado por Filón en los comienzos de la era cristiana. Llamada cábala hermética por ser la lengua de la alquimia, contrariamente a la hebraica articula analógicamente sonidos combinados con imágenes símbolos de naturaleza inmutable (porque no cambian a pesar de las fluctuaciones de los lenguajes), constituyéndose de tal manera en una lengua madre basada en la asonancia y que revelaría el misterio de las verdades universales. Afirmaban los alquimistas que ella proporciona la fuente, da el principio y devela la causa de las ciencias. Peculiarmente, cualquier idioma puede ser vehículo del sentido tradicional de la palabra cabalística, tal vez "*porque la cábala* -según escribe el enigmático Fulcanelli-, *desprovista de textura y de sintaxis, se adapta con facilidad a cualquier lengua sin alterar su personalidad peculiar. Aporta a los dialectos constituidos la sustancia de su pensa-*

miento, con el significado original de los nombres y de las cualidades. De suerte que una lengua cualquiera es siempre susceptible de ser transportada..., de convertirse en cabalística por la doble acepción que toma de este modo." El legendario Héctor Savinien Cyrano de Bergerac, discípulo de Gassendi como Moliére y profundo conocedor de los antiguos, dice en *"L ´Autre Monde. Historie comique des Etats et Empires su Soleil"* que este idioma es el instinto o la voz de la naturaleza, inteligible a todo lo que vive y le compete a ella.

Bacon, quien debe su iniciación en la alquimia a Pierre "*Petrus Peregrinus*" de Maricourt (de él aprende en París el hábito alquímico de servirse de las manos tanto como de la inteligencia), fue maestro de esta lengua universal y aplicando sus reglas mnemotécnicas se jactaba legítimamente ante Clemente IV de poder enseñar en muy breve tiempo lo que a él le había demandado cuarenta años de estudio. Su extenso dominio del griego, latín, hebreo, árabe, francés e inglés le permitieron instruirse en la literatura antigua y formar una teoría general del lenguaje. La *gramática universal baconiana* se remonta, como sostiene Armand Perrot, al origen de todas las nociones simples y complejas, fijas o variables, verdaderas o erróneas que expresa la palabra, como irrefutable lógica y óptima filosofía dotada de un poder que aún hoy desconocemos. Partiendo de distintas gramáticas particulares accedió a la composición positiva de muchos idiomas y al análisis filosófico del entendimiento humano (fue el primero en hablar de las causas de los errores humanos que su homónimo Francis reprodujo cuatro siglos más tarde), logrando desentrañar la clave idiomática que John Dee esbozaría en sus trabajos sobre la escritura mágica.

Si el idioma es la clave de las ciencias, las matemáticas son el instrumento más idóneo para introducirse en ellas, sostenía el sabio, porque sus representaciones, perfectas en sus métodos y resultados, nos acercan a las verdades inmutables; las matemáticas preceden a las demás ciencias y predisponen el espíritu para comprenderlas. La filosofía alquímica preceptuaba que sólo es posible dominar las ciencias si se observan las reglas, ritmos y medidas de que se vale la naturaleza para elaborar, evolucionar y perfeccionar las cosas creadas. Si el Creador ha hecho el mundo con medi-

da, número y peso, existe entonces una ley primordial que rige el conjunto del universo, cuyas claves secretas el hombre ordinario tuvo que penetrar para poder progresar. Louis Charpentier menciona el Número de Oro, la clave geométrica que permite el paso de la recta (de las leyes terrestres) a la curva (las leyes celestes), y arriesga: "*Al no ser material la esencia de las cosas en el sentido en que la entendemos nosotros, la ciencia tradicional* (la alquimia*) parece haber tenido por objeto su conocimiento más que el de la materialidad que se deriva de ellas, considerando que el conocimiento de la esencia llevaba al de la materialidad. Ello originó, sin duda, un sistema de exploración de la materia que desemboca en el conocimiento de su esencia, a través del aprendizaje de un ritual de trabajo, o sea, una "puesta en relación" del hombre con la esencia de la materia que éste trabaja, y por analogía, con todas las esencias hasta la relación con la esencia inicial, lo que engendra conocimiento de las materialidades, expresiones sensibles de tales esencias... El resultado de esta ciencia tradicional es que el hombre ha podido llegar a un extraordinario conocimiento en profundidad de las materias, así como de sus formas y ritmos*."

Pero *Bacon*, para quien nada debe parecer increíble en las obras de la naturaleza ni en las del hombre, porque *podemos más de lo que sabemos*, padeció catorce años de cárcel romana acusado de magia. "*Su magia consistía en investigar y penetrar los secretos de la naturaleza*", dice Reinach. Su genio enciclopédico, edificado sobre la experimentación (y recordemos con Henri Hélier que "*siempre la experimentación se ha dejado llevar por una idea preconcebida, por una filosofía*") y las opiniones de los antiguos "*para añadir donde falta y corregir donde hay equivocaciones y esto siempre con modestia e indulgencia*", según sus palabras, nos ha llegado, sin embargo, incompleto. "¡*Quién sabe lo que se habría podido descubrir en sus escritos, si en la época de la reforma religiosa no hubieran creído los innovadores que para los adelantos de la libertad convenía sin duda la destrucción de sus manuscritos, porque era monje*!", exclama Cantú.

Autor del *“Speculum alchimiae”,* escribió también en latín el “*Opus majus et opus minus*”, que data de 1276 y donde revela fenómenos ópticos que Alejandro Humbolt destaca como debidos a la observación baconiana y no a la influencia de Ptolomeo ni de Al-Hacen, estos son, la estructura del ojo, el telescopio y los anteojos para leer. Indica en dicha obra las causas que hacen centellear las estrellas y no los planetas, los fenómenos del arco iris en las zonas colocadas alrededor del sol, los diversos matices en que se tiñen las nubes, el paso de los rayos del sol a través del cristal y el orden de los colores producidos en las superficies estriadas.

“*Indicaré algunas de las maravillas de la naturaleza o del arte*, *a fin de que se vea cuánto superan a las invenciones de la magia. Se pueden construir para la navegación máquinas tales que los buques más grandes, gobernados por un solo hombre, recorran los ríos y los mares con mayor rapidez que si estuviesen llenos de remeros; también se pueden hacer carros que sin ningún animal corran con una velocidad inconmensurable. Se puede crear un aparato por medio del cual un hombre sentado y haciendo mover con una palanca ciertas alas artificiales, viaje por el aire como un pájaro. Un instrumento de tres dedos de longitud y otros tantos de anchura bastaría para levantar enormes pesos a todas las alturas posibles. Por medio de otro instrumento, una sola mano podría atraer hacia sí pesos considerables a pesar de la resistencia de mil brazos. También se pueden inventar muchas otras cosas, como puentes que crucen los ríos más anchos sin pilares ni apoyos intermedios. Podemos combinar vasos transparentes y espejos de tal manera que la unidad parezca multiplicarse y que un solo hombre parezca un ejército. Este artificio parecerá más fácil si se considera que se puede construir un sistema de vasos transparentes que aproximen a la vista los objetos más distantes, alejen los objetos más próximos, o los muestren hacia cualquier lado que se quiera. Los rayos solares, hábilmente conducidos y reunidos en haces por efecto de la refracción, pueden inflamar a cierta distancia los objetos sometidos a su actividad*.”

Asimismo, preconizó la pólvora -aunque no transmitió abiertamente su fórmula-; reconoció, en los fenómenos de afinidad, la atracción del imán por el hierro, la de los ácidos por sus bases y la de las plantas entre sí; se

adelantó cuatro siglos a la reforma gregoriana del calendario; realizó certeras consideraciones geográficas —la reducida distancia por mar entre España y la India a través del Atlántico. Siempre insistiendo en la importancia del método experimental, en quien reconoce como maestro al ya mencionado Petrus Peregrinus. "*Él no se ocupa de discursos ni de polémicas verbales*", comenta y señala: "*Lo que otros ven oscura y difícilmente con esfuerzos, como murciélagos en el crepúsculo, él lo contempla a plena luz del día, porque él es maestro del experimento*". Petrus Peregrinus, seudónimo de Pierre de Mirocourt, es el primer autor que escribe sobre las propiedades magnéticas y, probablemente, el precursor de la brújula náutica.

En su "*Speculum Alchimiae*" el sabio parte del fuego, que anida en el centro de la tierra, para secar el agua y obtener el mercurio, y para refinar la tierra y producir el azufre. Para él, el fuego es el elemento sin el cual ninguna combinación química puede efectuarse válidamente, destacando su importancia como cualidad oculta de la materia. Este espíritu a cuyo amparo se pueden llevar a cabo todas las transformaciones materiales ha sido singularmente definido como voluntad superior y dinamismo escondido de las cosas. Resalta Fulcanelli que "*todo el arte* (alquímico) *se resume en descubrir la semilla, azufre o núcleo metálico, arrojarlo en una tierra específica o mercurio y, luego, en someter estos elementos al fuego, según un régimen de cuatro temperaturas crecientes que constituyen las cuatro estaciones de la Obra.*"

El título del libro, por otro lado, hace referencia a lo que herméticamente es atributo de la verdad, la prudencia y la ciencia, reflejando en el microcosmos la obra del Creador en el macrocosmos. Sostenían los filósofos alquimistas que entre Dios y el hombre, la naturaleza creada los une en un mismo pensamiento y voluntad semejante de actividad constante, porque el hombre prolonga, continúa lo creado por Dios. "*Lo que está abajo es como lo que está arriba, y lo que está arriba es como lo que está abajo*", se encuentra escrito en la hermética Tabla de Esmeralda. Todo está en todo, enseñaba esta ciencia tradicional; nuestro microcosmos no es más que una partícula ínfima, animada, pensante, más o menos imperfecta del macrocosmos. Y no hay aquí abajo casualidad, coincidencia o relación fortuita,

todo está previsto, ordenado, regulado. Tal vez por ello *Roger Bacon* tenía un adagio, el "*Todo es posible*", similar al "*Todo llega a ser*" de Heráclito.

Su muerte data de 1294, pero las incógnitas que planteó a los hombres de las edades futuras aún subsisten. De una de ellas, el criptográfico *manuscrito Voynitch*, cuya autoría se le atribuye, David Kahn ha dicho que se trata de una bomba colocada bajo nuestros conocimientos, que estallará el día en que se consiga descifrarlo. Y con respecto a sus escritos salvados de la intolerancia, que se suman a la cuantiosa literatura consagrada por hombres de todos los tiempos al estudio de la alquimia, sus procedimientos y posibles verdades, permanecen ignorados.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL CONSULTADA

*Antiguo y Nuevo Testamento, antigua versión de Casiodoro de Reina (1569) revisada por Cipriano de Valera (1602) y otras revisiones de 1862 y 1909.

*Alighieri, Dante, *La Divina Comedia* (especialmente su Estudio crítico, histórico y literario por Mariano Roca de Tagores, el Marqués de Molina, de 1868, edición 1978)

*Babini, José, *Historia sucinta de la ciencia* (1951)

*Barcia, Roque, *Diccionario General Etimológico de la Lengua Española* (especialmente su introducción y extensa nota de presentación a la Real Academia Española de la Lengua)

*Cantú, César, *Historia Universal* (en especial los tomos III, IV, V y VI)

*Charpentier, Louis, *El misterio de los templarios* (1970)

*Diccionario Enciclopédico Espasa Calpe (7ma. edición, 1957)

*Fernández Sotero, R., *Francois-Marie Aronet Voltaire, Lettres philosophiques*

*Fulcanelli, *El misterio de las catedrales* y *Las moradas filosofales*

*Fülöp-Miller, René, *Francisco, el santo del amor* (2da. edición de 1950)

*García López, José, *Algunas reflexiones sobre la literatura*, en *Historia de la Literatura Universal*, t. VII (1957)

*Halkin, Simón, *Literatura hebrea moderna* (1968)

*Humboldt, Alejandro, *Carta sobre la naturaleza de las formas gramaticales*

*Oldenberg, *La literatura de la antigua India* (1956)

*Parnaso, Diccionario Sopena de Literatura, t. II y III (1972)

*Pauwels, Louis y Bergier, Jacques, *El retorno de los brujos* y *La rebelión de los brujos* (1960 y 1972, respectivamente)

*Prampolini, Santiago, *Historia Universal de la Literatura*

*Reinach, Salomón, *Historia General de las Religiones* (1910)

*Rousseau, J.J., *El contrato social*

El realismo mágico: anuncio de un porvenir hispanoamericano

Con una denominación que utiliza el procedimiento retórico de unir dos palabras de sentido opuesto (oxímoron), símbolos a su vez de tiempos literarios encontrados, el realismo mágico parece definir la narrativa hispanoamericana contemporánea con la misma impronta que acusaron movimientos de vanguardia como el simultaneísmo, el abstraccionismo o el surrealismo: ensanchar el horizonte del conocimiento hacia la súper realidad, sacudiendo el polvo del racionalismo y del positivismo.

Por el juego de lo insólito, la combinación sorpresiva de lo dispar, la indagación en lo fortuito –que los surrealistas emplearon para señalar la presencia de fenómenos inexplicables en la realidad, así como la posibilidad de acceder a otras formas de conocimiento, más amplias y profundas-, se aproximarían gradualmente el universo de la palabra y el semántico cultural de nuestro continente, y a través de la fe en lo maravilloso real. Alejo Carpentier, quien acuñó este término en su prólogo a “El reino de este

mundo" (1949), verdadero manifiesto del movimiento, expresaba por esa fe una fenomenología determinada por la revelación, iluminación y exaltación del espíritu ante la insospechada realidad, y exponía la frecuente alteración de lo ordinario en América Latina como dato ontológico para indagar en sus riquezas, escalas y categorías hasta ese momento inadvertidas. Para Carpentier, descreimiento y artimaña literaria eran sinónimos, serios obstáculos en la búsqueda imaginaria de lo maravilloso. Cierto sentimiento místico viene así a entrecruzarse con el asombro ante la naturaleza y la complejidad cultural americana, se transforma en energía capaz de penetrar la superficie de las cosas y comienza a resaltar el elemento perceptivo de una magia gnoseológica que irrumpe con todo su poder en la palabra. Y es precisamente este primigenio poder de la palabra, que bíblicamente crea las cosas nombrándolas, unida a la perspectiva pragmática del observador escritor que privilegiaba Carpentier, lo que decide a una parte de la crítica al empleo de la terminología "realismo mágico". El término, incorporado a la literatura contemporánea hispanoamericana por Arturo Uslar Pietri –quien en 1948 caracterizaba de este modo el cuento venezolano de los años 30 y 40-, es de origen europeo y se remonta a 1925, cuando el crítico de arte Franz Roth lo usa para designar la producción pictórica del post expresionismo alemán, y el escritor italiano Massimo Bontempelli sugiere la fórmula del realismo mágico para superar al futurismo en la búsqueda de nuevas dimensiones de la realidad.

El término realismo maravilloso presenta ventajas lexicales –ya que maravilla designa etimológicamente a las cosas admirables y se conecta a "mirar a través de" y a "milagro"-, poéticas –en tanto define la forma primordial de lo imaginario en la historia literaria de todos los tiempos-, e históricas –el atributo maravilloso fue utilizado por los conquistadores para llamar a las cosas extrañas y desconocidas de América-, que lo hacen potable para nombrar este movimiento literario, pluriabarcador de la realidad total que articula proponiendo un reconocimiento inquietante del ser hispanoamericano. Y si preferimos el primero, realismo mágico, es porque de la etimología de magia (el vocablo sánscrito "maha") se infiere aquel destino; la raíz "ma" remite a la medida, y el sufijo "ha" puede traducirse como aban-

donar, o sea, un realismo de lo desmedido, de lo grande.

Si el realismo mágico conforma una profunda renovación del sistema narrativo en América hispana, su motor es la intención de señalar una identidad histórica, religiosa, sociopolítica y mítica del continente. Esta inédita búsqueda hunde sus raíces en los constantes saqueos y despojos sufridos desde el Descubrimiento y gira un eje expuesto por Carlos Fuentes cuando expresa: “Tradicionalmente, hemos sido países explotados. Pronto, ni eso seremos (...) ¿Y cuál será el sentido, el contenido, la forma, la exigencia de nuestra literatura en un mundo así?”. Nótese que en los tiempos de la Colonia, los españoles llamaban América a Hispanoamérica y que hoy América nombra sólo a los Estados Unidos; nosotros debimos recurrir a sustitutos tales como Indoamérica, Latinoamérica, Iberoamérica, Hispanoamérica. Puestos, entonces, a nombrar el continente ubicado al sur del Río Grande, sus maravillas, habitantes y características, asistimos a una búsqueda comprometida donde lo mágico maravilloso se muestra como desalienante frente a la supremacía europea y norteamericana. La nueva narrativa superará el tono lúdico de la literatura, privilegiando lo social y restituyendo con el efecto de un encantamiento –en el que lo racional e irracional conviven en un pie de igualdad- la función comunitaria de la lectura.

El punto de arranque del realismo mágico se sitúa en 1935, con “Historia universal de la infamia”, de Jorge Luis Borges. El genial autor cancela, con la ironía y el humor, los anacronismos y emotividades del relato fantástico romántico y modernista (que representan Amado Nervo, Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga), desmantelando los conceptos básicos en los que se apoya la seguridad mental del lector (universo, personalidad y tiempo) y dando el punto de partida para una revisión de la metafísica de lo real y de lo imaginario a partir de cambios fundamentales en los ingredientes de la ficción. Su primera época de producción literaria tiende a amalgamar realidad y fantasía, proceso que se muestra como la convergencia de dos vertientes de la ficción hispanoamericana: la realista, de origen colonial, pero cristalizada en el siglo diecinueve, y la mágica, con raíz en Colón y en los Cronistas de la Conquista. Es el período conocido como “Crisis de 1925/30ª, caracterizado por el afán de autenticidad que reniega de los excesos euro-

peístas y del exotismo modernista, en el que se arremete contra el regionalismo autóctono que “confunde la visión realista de la realidad con la visión realista del arte”. El antidogmatismo, la libertad temática y el concepto aparentemente lúdico de la literatura de Borges, junto al creacionismo de Huidobro y los universos mágico revolucionarios de Pablo Neruda en poesía, provocan un cambio sustancial en la macrohistoria literaria del continente y signan la evolución orgánica de la conciencia del escritor, quien modificará el sistema del “realismo” para oponerle el “realismo mágico”.

El realismo había surgido como denominación literaria en Francia, hacia la mitad del siglo XIX, y se caracterizaba por la descripción minuciosa de todas las variedades de la experiencia humana, a través de métodos empíricos e individuales. La novela realista presentaba una gran transparencia de sentido, meticulosa individualización de los personajes y marcado detalle del entorno; su sentido residía en reflejar una realidad determinada, y por ello, cuando se hizo necesario crear, fundar una visión distinta del mundo, se fractura la herencia inmediata con el realismo y se transforman géneros, técnicas, temas y formas en un afán por proponer nuevas modalidades culturales y artísticas. Hacia 1942 surge una generación de escritores neorrealistas que critican el aspecto lúdico de la literatura, postulando el compromiso con la realidad política y social: son los años del arte militante. En ese período coexisten dos tendencias, una testimonial –que utiliza la literatura desde el punto de vista sociológico y la emparenta con interpretaciones dogmáticas del tipo marxista-, la otra, más existencialista, comienza a aceptar la posibilidad de una superrealidad originada quizás en un indefinido malestar metafísico. Pero a partir de los años cincuenta el proceso se agudiza y los síntomas previos se tornan nítidos: se cuestiona la realidad y el lenguaje, se rechaza la perspectiva documentalista y superficial del realismo socialista y se rompe definitivamente con el discurso realista. Esta verdadera revolución en el sistema narrativo se manifestará con notas bien definidas: (1) visión mágico mítica de la realidad y autosuficiencia del cosmos literario –la obra literaria constituye un espejo analógico del mundo y asume autónomamente sus propias mutaciones como objeto creado y no dependiente-; (2) cuestionamiento de la instancia narrativa –desa-

parece el narrador omnisciente y se interioriza progresivamente el yo narrante-; (3) trasgresión de fronteras –tanto en lo semántico como en lo enunciativo-; (4) mayor complejidad y dinamismo en las relaciones entre relato y discurso, y entre narrador y destinatario –se cambia la perspectiva o punto de vista, se modifica la relación entre significante y significado, y se cuestiona la instancia narrativa-; y (5) recurrencias a temas de la mitología telúrica, prehispánica o puramente indígena (Fuentes, Asturias, Arguedas, Rulfo).

Desde ese momento, el escritor hispanoamericano, con la intención de penetrar en lo profundo de la problemática continental, no sólo reacciona contra la visión geográfica y social de la realidad y contra los enfoques ideológicos racionales, sino que toma conciencia de que debe redescubrir y reestructurar el ser hispanoamericano a partir del lenguaje. La consigna del realismo mágico es "suplir la verborragia vacía con la palabra símbolo; suplir el mensaje lineal de los signos con la intensidad atemporal de las imágenes simbólicas. Los atributos esenciales de lo hispanoamericano ya no se evidencian tanto en sus contenidos autóctonos (si bien esto puede contribuir a crear una cierta imagen de América), sino en la intensidad, a veces contorsionada, a veces esencial, de la palabra y de la sintaxis vivas, encarnadas en la textura misma de la obra" (Graciela N. Ricci Della Grisa).

Así, mientras la novela se convierte en el relato de mundos interiorizados y paradójicos, y el narrador renuncia a interpretar el mundo y ofrecer soluciones posibles a los posibles conflictos que él presente, el neobarroco se constituye en la estructura capaz de exteriorizar lo indesignable y prodigioso del continente, la consecuencia necesaria de lo que no puede expresarse con la escritura lineal, simple, cronológica y ordenada de lo clásico. Multiplicidad de envoltorios y artificios. Verdadero juego erótico con el universo fónico y sémico, este barroco hispanoamericano, convertido en el "estilo" del realismo mágico, abre las puertas a un orden más armónico y coherente con los deseos presentes en la conciencia de Hispanoamérica. Ahora el yo narrador será un yo poético, conciencia creadora que forjará seres y universos sin preocuparse de su verosimilitud –consecuencia de la crisis de conciencia que rechaza los factores de poder y la opresión dogmá-

tica de la técnica-, y que anhela el ejercicio de la libertad, del no condicionamiento. El nuevo estado narrativo es una síntesis que permite integrar presente y pasado con una visión más madura de la realidad.

El realismo mágico, como evolución de la conciencia hispanoamericana (evolución que si bien se nota en la narrativa), permite apostar a un cierto futuro hispanoamericano. Al respecto y para concluir, el lúcido Carlos Fuentes, en “La nueva novela hispanoamericana”, sostiene: “Carpentier, Cortazar, Vargas Llosa, Sarduy, García Márquez, Lezama Lima, Cabrera Infante, Donoso, Sáinz, Fernández, Puig, han centrado la novela Latinoamérica en el lenguaje porque para un hispanoamericano crear un lenguaje es crear un ser. El hispanoamericano no se siente dueño de un lenguaje, sufre un lenguaje ajeno, el del conquistador, el del señor, el de las academias (...) Esta función (se refiere a afirmar en el lenguaje todos los niveles de lo real), la más evidente pero también la más compleja de la literatura, es posible con particular intensidad en Hispanoamérica porque nuestro verdadero lenguaje (el que han vislumbrado Darío y Neruda, Reyes y Paz, Borges y Huidobro, Vallejo y Lezama Lima, Cortazar y Carpentier) está en proceso de descubrirse y de crearse, y, en el acto mismo de su descubrimiento y creación, pone en jaque, revolucionariamente, toda una estructura económica, política y social fundada en un lenguaje verticalmente falso. Escribir sobre América Latina, desde América Latina, ser testigo de América Latina en la acción o en lenguaje, significa ya, significará cada vez más, un hecho revolucionario. Nuestras sociedades no quieren testigos. No quieren críticos. Y cada escritor, como cada revolucionario, es de algún modo eso: un hombre que ve, escucha, imagina y dice; un hombre que niega que vivimos en el mejor de los mundos”. Y de este modo “esas obras, esos Pasos perdidos, esas Rayuelas, esos Cien años de soledad, esas Casas verdes, esas Señas de identidad, esos Jardines de senderos que se bifurcan, esos Laberintos de la soledad, esos Cantos generales, aparecerán como las mitologías sin nombre... anuncio de nuestro porvenir”.

Apuntes para un taller sobre el cuento

El *cuento*, etimológicamente, es el cómputo de hechos, tal como la cuenta es el cómputo de números. Pero los hechos con el que el cuentista arma su cuento son aquellos con capacidad de provocar un impacto y de adquirir alguna importancia. Esto da una primera idea de que en los cuentos sucede algo, algo que transcurre o discurre y que está encaminado, por lo menos, a conmover al lector.[1]

La *narración* rodea a los hechos de un cuento con circunstancias de distinto tipo, las que en general proveen un marco de referencia para el desarrollo de los sucesos. El narrador, dentro de un cuento, atiende a todas aquellas circunstancias que, indefectiblemente, acompañan a los hechos.

Genéricamente, el narrador aparece como una voz fuera de escena, ajena a la voz protagónica de los personajes, o, particularmente, se confunde con la de un personaje que asume también el papel de narrador. El narrador es, en principio, un testigo de los hechos propios y ajenos.

La narración tiene una importancia decisiva en la conformación de un cuento, y tanto que se constituye en un eje, el *eje narrativo*, sobre el que

[1] Comenzando con la práctica del cuento, y para seguir la ilación que trata de mantener el texto, proponemos recrear la famosa y conocida parábola del hijo pródigo, la que contada tal como aparece en el evangelio de San Lucas (14-11) nos presenta una relación descarnada de unos pocos hechos quizás comunes pero hondamente significativos. Además, es sumamente fácil de contar en voz alta.

giran los acontecimientos, desarrollándose y perfilándose con un tono, clima y características particulares, cuyas bondades pueden decidir la suerte del cuento. La forma de narrar es, sin lugar a dudas, el modo con que cada autor aborda la historia que ha de contarnos.[2]

Pero además, entre los hechos que cuenta un cuento y las circunstancias narradas, existen una variada gama de detalles que los entrelazan y que constituyen el *relato*, la relación a veces necesaria, a veces ornamental entre los hechos y sus circunstancias. El relator, por lo general, sigue la voz del narrador, pudiendo situarse fuera o dentro de los acontecimientos según le convenga al escritor.[3]

El relato en sí mismo puede convertirse en una mera descripción, así como la narración en sí misma puede transformarse en una mera composición; sólo su dependencia de un cuento les asegura la trascendencia que conlleva el género dentro de la literatura.[4]

Los hechos que acaecen en un cuento provienen de la realidad o son producto de la fantasía del autor. Lo *real* y lo *fantástico*, lo cotidiano y los sueños en su acepción más amplia, son las dos grandes vertientes para que la imaginación dé forma en palabras a un cuento.[5] Pero de una u otra manera es la invención del autor la que define las reglas y los métodos con que sucederán las cosas en su obra, que es producto de un arte y no de una ciencia, y por ende válida en sí misma. Desde esta perspectiva, un cuento siempre es ficticio, un artificio creado por el escritor con fines estéticos.

---

[2] En esta segunda instancia nos proponemos introducir narraciones a la parábola, que se presenta como un terreno fértil y dúctil para nuestra inventiva; así, la época, el ambiente, los personajes, las situaciones, los diálogos y hasta los pensamientos de los personajes, pueden ser narrados desde una perspectiva distinta, nueva y siempre original, porque el texto bíblico no abunda ni se detiene en circunstancias. En rigor, podríamos decir que, fuera de lo ocurrido al padre y sus dos hijos, no sabemos quiénes eran, dónde estaban, cómo se llamaban, y tantas otras preguntas sin respuesta que para la economía moralizante del texto quizás carezcan de importancia, pero que a los fines de esta recreación se tornan inquietantes, tal vez desafiantes.

[3] Puestos ahora a narrar cada una de las circunstancias que rodean los hechos de la parábola, podemos aún ahondar en relatos, ese tejido de particularidades que abonan la narración o que adornan el cuento y que consisten en detalles acerca de una vestimenta, de un rostro o de una postura de cierto personaje. Mi impresión es que el relato suaviza, familiariza al lector con los hechos, proveyéndole sensaciones y percepciones de determinadas imágenes.

[4] La práctica puede confirmar esta aseveración: es la trascendencia significativa de los hechos que ocurren en la parábola la que puede conjugarse con narraciones y relatos recreados a partir de esos mismos hechos, no a la inversa. La importancia de los nombres y de la vestimenta de cada uno de los personajes no resiste la postura avasallante de lo que sucede con ellos y lo que provocan como enseñanza, la que, por otra parte, atravesó el tiempo y se viste de actualidad en cualquier época de la humanidad.

[5] Esta idea esta basada en ese binarismo esencial en el cual vivimos; realidad e irrealidad, sueño y vigilia, concreción y fantasía que constituyen nuestras únicas posibilidades existenciales. Fuera de ellas, lo sobrenatural y lo sobrehumano adquieren el sabor de las creencias, de la fe, apenas la fe en algo que trasciende los sueños y la realidad y que nos supera infinitamente.

El cuento, como obra de ficción, es inseparable del proceso imaginativo, en tanto que la creación de *imágenes* pertenece a la naturaleza del arte literario. El creador de ficción -y todo cuento por más realista que se presente, responde a una ficción-, traduce en imágenes de distinta intensidad y eficacia la acción, su narración, su relato.[6]

Se define la imagen como la representación sensible, a través de los sentidos, de una idea o concepto. En la imagen intervienen los sentidos despertando las capacidades del espíritu y los poderes del alma, y por ella aprehendemos las cualidades de lo abstracto, es decir, de las ideas, que son siempre abstracciones. Por eso nuestra imagen de un árbol no es nuestra idea de un árbol; la primera es particular, propia y no pocas veces intransferible; en cambio, la segunda es universal, conceptual y esencial para la comunicación.

Y si bien el escritor trabaja con ideas, aquellas que definen su visión del mundo y su comprensión de las cosas y aquellas sobre las que, en particular, se desarrolla su creación, las mismas viajan en su obra a través de imágenes, o sea de su propia y particular percepción del mundo y de las cosas.[7] En este aspecto, un escritor es sensible a lo que lo rodea, a lo que acaece y a lo que define el mundo y las cosas, y de este modo se presenta cuando se convierte en autor de cuentos, haciendo posible para los sentidos del lector lo que es abstracto o intangible.

El arte narrativo se diferencia de los escritos genéricamente científicos, dado que al no tener por meta la exposición de ideas, no se puede decir de él que es verdadero o falso, sólo si gusta, si conmueve, si es bello; esta diferencia sustancial hace que el escritor de ficción tienda principalmente a provocar algo en el lector, desde una sensación indefinida hasta un cúmulo de ideas claras y precisas, lo que podría llamarse el *mensaje* de

---

[6] En este sentido y continuando con la parábola, la imagen de esta tríada padre e hijos, debe ser construida a partir de determinadas palabras que conviertan lo invisible en visible; la serenidad, la sabiduría, la magnanimidad y la bondad del padre han de reflejarse en sus gestos, en sus palabras, en sus movimientos, en sus pensamientos. Las imágenes se arman con palabras, generalmente sustantivos y adjetivos con capacidad para indicar el rumbo de los sentidos, de lo que pueda tocarse, verse, oírse, gustarse y olerse. El escritor debe tocar, ver, oír, gustar y oler antes lo que hará palpar al lector, porque son sus imágenes acabadas las que despertarán alguna imagen, quizás no las mismas, en el lector, quien elaborará sus propias imágenes en esa misteriosa tarea de crear a partir de la lectura.

[7] No digo nada nuevo si cito el ejemplo de Macondo, de Gabriel García Márquez, que refleja a los pueblos latinoamericanos pero que adquiere sólo importancia como imagen, posiblemente como símbolo -que es la sublimación de la imagen, aunque no sólo eso-, construida literariamente y no conceptualizada como lo haría un ensayo o un informe.

su obra. Así, se acepta que el primer mensaje de una obra literaria sea su belleza, donde radica precisamente su condición de arte.

El *tema*[8] de un cuento puede expresarse en unas pocas palabras que comprendan aquello en lo cual el autor ha puesto el acento definitivo de su obra y sobre lo que, de una u otra manera, ha girado la estructura de la misma. En cambio, el *argumento*[9] requiere una relación algo más extensa entre los hechos y el tema de la obra, aunque no abunde en circunstancias ni detalles. La *historia*, por otro lado, es el desenvolvimiento más o menos ordenado de los hechos que ocurren en un cuento, y que así pueden referirse a partir de su entrecruzamiento y paralelismo.[10]

Tomando por cierto que para armar un cuento debe partirse de hechos, podemos delimitar este género de la novela, donde prevalece el personaje, es decir el sujeto a quien interior y exteriormente le ocurren las cosas en una extensa y a veces compleja sucesión de narraciones y relatos.

Lo que no significa que el cuento carezca o deba carecer del personaje; lo que sucede es que en este género adquieren una importancia capital los sucesos que se desarrollan a través de una sola *trama*.

La trama es el tejido de distinta complejidad que el autor ha creado para que los hechos adquieran importancia, sean impactantes. La trama es una especie de nudo que el autor desanuda, por lo común, en el desenlace, el que puede ser abierto o cerrado según el grado de resolución que presente. Los cuentos policiales, generalmente, tienen un desenlace cerrado porque en ellos se resuelve el misterio planteado a lo largo de su desarrollo.

Además, la trama es lo que le otorga a la obra su primer sentido, es decir, una interpretación significativa conforme a lo que nos ha provocado.[11]

---

[8] El tema de la parábola del hijo pródigo es la prodigalidad en sus dos caras, como despilfarro y como amorosa generosidad.

[9] Su argumento puede resumirse en estas pocas palabras: Un padre acaudalado tenía dos hijos, de los cuales el menor un día resuelve pedirle su parte de la herencia y marcharse para disfrutarla. Una vez malgastada la herencia anticipada, decide regresar junto a su padre, quien lo recibe como si se hubiese muerto y ahora resucitado.

[10] La historia del padre no es, evidentemente, la del hijo descarriado, y ambas no son la del primogénito despechado. Cada uno vive historias distintas, las que aunadas dan otra que las conjuga. Es cierto que sólo se trata de suposiciones construidas a partir de indicios, porque el despecho del hijo mayor, tanto como el sufrimiento del padre y, por qué no, de una madre imaginaria y absolutamente relegada a un plano inexistente, son notas no mencionadas en la parábola.

[11] Las perturbantes sensaciones de indignación, primero, y de compasión, misericordia, tal vez de piedad, después, junto a los cuestionamientos y planteos frente a la conducta de los personajes, y aún su aceptación o su rechazo, surgen de ese nudo al que llamamos trama, pero antes del desenlace, cuando los hechos muestran las intenciones de los personajes, sus actitudes entrecruzadas, sus procederes, la intensidad de lo que hacen. Creo que esta especie de revelación es simultánea con la lectura, no precisa de análisis y se da porque así se presenta

La trama se desenvuelve en un escenario, ocupando determinados lugares, con características y peculiaridades apropiadas a los sucesos; esta idea de *espacio*, que bien puede llamarse ambientación pero que no requiere de descripciones minuciosas sino que transita por lo que se va contando, se asocia también a un *tiempo* en el que las cosas ocurren o son vividas por los personajes. Y aunque se pueden establecer distintos tiempos en un mismo relato, debemos diferenciar principalmente el que corresponde a lo que se está contando y aquel que se relaciona a la particular percepción histórica, de época, cronológica, que asuma el narrador internamente y que le va a otorgar un orden temporoespacial a su cuento.[12]

Ambos elementos tienen, asimismo, modos naturales de presentarse, porque mientras que el espacio sitúa y tiende a ser estático, el tiempo se mueve con un dinamismo que le es propio; por esa razón y por lo general, el espacio requiere de descripciones y el tiempo de acción. Se actúa en un espacio, pero atravesando el tiempo, viviéndolo.

Encontramos así el germen de una cadencia que con otros elementos igualmente importantes para la estructura del cuento conforman el *ritmo narrativo*, esto es, el movimiento íntimo y quizás misterioso de la obra por el cual danzan las palabras, se arman las imágenes y se transmite algo.
Distinguimos en esta transmisión, en esta comunicación, un doble juego de artificios con los que el autor debe manejarse: la anécdota y el lenguaje.

La *anécdota* es, genéricamente, ese sedimento que nos deja la resolución de una trama y por la que sobreviven los hechos en nuestro ánimo. Aquí vale reconocer que si todo cuento cuenta algo, ese algo persiste como anécdota, como constancia de cosas que han sucedido y pueden contarse. Nótese que la raíz del término *anécdota* alude a lo inédito, a lo que aún no se ha dado a luz, esto es, a lo original, porque así nace en el cuentista y así se instala en el ánimo del lector.[13]

Ese algo que abordamos como anécdota también puede ser definido como contenido. Existe, por lo tanto, un continente, una estructura de pala-

como si se tratara de una sucesión de imágenes visuales construidas al amparo de un tejido impactante.

[12] Estimo que esto aparece claro en el caso de la parábola, muda de tiempo y escueta en espacios, pero sin lugar a dudas ubicada por Jesús en su época. Por otro lado, la indefinición de este texto bíblico, común a las parábolas, alienta el viaje por el tiempo y el espacio del sedimento moralizante, de la enseñanza.

[13] Aquí nos encontramos con la idea del cuento, ajena a las formas que manifiesta en el texto, lo que también compromete a la idea de los sucesos, su interactividad y su resolución.

bras que se construye con el otro pilar artificial del cuento: *el lenguaje*.

En principio, nada de lo afirmado en los renglones anteriores tendría sentido si no se contara con un lenguaje y, por qué no, con su habla.

Mientras el *lenguaje* es el sistema, lo orgánico, el *habla* es el uso, la puesta en marcha de las palabras. Pero es evidente que existen, dentro de la inmensa organización de un lenguaje, variedades con connotaciones particulares; es el caso del lenguaje literario, distinto por diversos motivos al lenguaje de la ciencia y de la técnica. El lenguaje literario siempre nos muestra la fiesta de las palabras, sus múltiples significaciones y, a la vez, sus contorsiones, muescas y máscaras, la máxima tensión de sus alcances.

Particularmente, el autor de ficción aborda este acervo también como una creación, quizás porque cada vocablo nace nuevo con cada frase que va armando, nuevo y perfilado desde el uso hacia un modo distinto y personal de decir, de contar.

Y aunque parezca una verdad anunciada, nadie cuenta bien sin un buen uso del lenguaje, sin experimentar las inverosímiles posibilidades de la palabra.

Con el bagaje de un lenguaje gastado por el uso, cristalizado en sus giros y hasta en sus metáforas, renuente a los hallazgos que hacen vibrar el alma, opaco y atiborrado de lugares comunes, de modas y modelos trasplantados, de voces desconocidas y, por ende, mal empleadas, azuzado por los vocablos extranjeros y empinado de códigos que cierran algunos círculos generacionales, la tarea más que difícil parece imposible, inalcanzable.

El *coloquialismo*, que incorpora todas las modalidades del habla cotidiana, desde lo pintoresco hasta lo estrafalario, corre el peligro de convertirse en un costumbrismo disfrazado de vanguardia, el que si bien vibra al ritmo de lo inmediato, ahí puede quedarse, tornándose después de un tiempo en lectura desactualizada. Lo mismo sucede con los lenguajes anquilosados, infértiles para expresarnos contemporáneos, actuales y proyectados en el universo del arte.

Es innegable que el buen uso del lenguaje pasa por otro lado, en especial si atendemos a sus virtudes combinatorias, que todo lo hacen posible y todo lo pueden si lo tratamos como un ser moldeable, dócil y dinámi-

co.

Más allá de los cánones lingüísticos, las palabras son para el cuentista como la paleta del pintor, embardunada de colores primarios y secundarios que a través del pincel y en la tela encontrarán el secreto franqueable de las tonalidades, la ciertamente inasible explosión del arte, que requiere de chispas y chispazos, brotes y manotazos, esfuerzos y ramalazos del genio, del espíritu. Pero como ninguna inspiración puede darnos más palabras de las que conocemos y empleamos, todo buen autor de ficción es, antes que nada, buen lector de ficción, quizás lector empecinado y adicto, o tal vez lector regular, ocasional pero constante.

El bagaje de palabras con que el autor se presente ante el lector no ha de ser, por ello, un escollo ni una cuesta empinada; y menos aún han de operar las palabras como un vallado para disfrutar de un cuento. Innegablemente todo buen lector rescatará, sobre el particular, el asombro que pudiere causarle aquella combinación que ya mencionáramos y que, definitivamente, señala el estilo, el trazo peculiar del escritor.

Y si ha de principiarse por algún lado, quizás lo más acertado sea comenzar por escribir tal como hablamos, lo que significa también usar las palabras con las cuales pensamos, aquellas que están en nuestra mente y que por motivos que desconocemos se entrelazan con nuestros pensamientos, se hacen carne con nuestras ideas y sirven, primariamente, para expresarnos, para decir lo que guardamos en nuestro interior. El acervo de palabras, el tesoro del vocabulario, se irá acrecentando con nuestras necesidades, en este caso vitales, para decir por lo menos acertadamente algo; cualquier otra torsión obligada no hará más que frustrarnos y, por ende, concluirá en un abandono claudicante.

Creo que después de muchas marchas y contramarchas, de algo de andar y mucho de fallar, comprendí que, de aquí en más, todo cuanto pueda decir sólo vale para la primera y siguientes correcciones de un cuento, pero de ningún modo para ese primer borrador que brota seguramente inacabado y titubeante, frágil, tan frágil como un bebé recién nacido, y tan maravilloso e indescifrable, producto de una ecuación misteriosa que es inútil entender y que se escribe con lo que hay de dioses en nosotros, y que

se corrige porque somos humanos. El ejemplo más notorio que tengo a mano es el caminar, porque si antes de hacerlo pensáramos o estudiáramos todo lo que se pone en movimiento con cada paso, es muy posible que lo hiciéramos mal y trastabilláramos.

Propongámonos, entonces, tratar cada cuento inicial como quien vuelve la cabeza para ver lo que ha caminado y quizás para corregir un rumbo o para orientar los nuevos pasos, pero no para darlos.[14]

El cuento es una de las aventuras más fascinantes y a la vez común y cotidiana que realizamos; en él se aúnan la memoria y la proyección fantástica del espíritu, con él trazamos nuestros puentes de comunicación hacia otros seres humanos, desde él brotamos distintos y originales; la imperiosa necesidad de contar nos acompaña desde siempre como la sangre o la carne, pero es verdad que sólo una ínfima parte de tantos afanes tiene algún valor literario, quizás porque la ecuación para lograrlo requiere un esfuerzo al que no estamos acostumbrados y que desdeñamos cuando pretendemos traspasar la puerta de la creación. No sé de reglas pero sí conozco que existen tres rigores indispensables: la clara autocrítica, el reposo necesario de todo cuanto escribamos, y el desvelo por regresar, tantas veces como sea necesario, sobre cada frase hasta que luzca y suene como si fuera espontánea. Porque, después de todo, un cuento que verdaderamente valga la pena escribir tiene que llevar en sus entrañas la semilla para que pueda ser recordado.

La profusión vacua y la inspiración a rajatablas conspiran contra un buen resultado, aquélla porque termina siendo hojarasca que se lleva el viento; ésta, porque no atiende al esfuerzo necesario y constante que es menester para lograr un cuento valorable. Y aunque es cierto que cada uno sabe de su empeño y dedicación, los mejores esfuerzos deben dedicarse a pulir sin prisa y sin pausa el diamante que creemos anida en nuestras facultades, de manera tal que lo hagamos brillante pero sin menoscabar sus

[14] Hasta aquí tenemos el texto de la parábola recreado con circunstancias de distinto tipo y un cúmulo de detalles inventados, posiblemente con los hechos ambientados en épocas más cercanas a nuestras costumbres, tal vez enfocados desde la voz de un narrador que al mismo tiempo es uno de los personajes, matizado con soliloquios de los personajes o con nuevos diálogos, explayado por la inserción de acontecimientos concomitantes, enriquecido literariamente con el desarrollo de posibilidades latentes en el original, todo lo cual nos provee de una recreación particular, brotada del ejercicio de la imaginación y, por eso, distinta en muchos aspectos al cuento bíblico. El trabajo posterior, con ser arduo no por ello deja de ser fascinante; apenas hay que intentarlo.

cualidades. La satisfacción del azaroso lector no ha de ser menor a la que sintamos cuando, acabado un cuento, volvamos a leerlo para constatar que está listo y preparado para llevarnos de la mano, confiados de sus bondades, seguros de que ahí van nuestras células hechas palabras.